

La poesía modernista chilena

LA VISION tradicional que se ha venido sosteniendo sobre el movimiento literario llamado modernismo ha comenzado en esta última década a ser seriamente impugnada por los críticos y estudiosos del problema.

Frente a los repetidos conceptos de literatura preciosista y evadida, de manierismo, decadentismo, poesía de cultura y juego literario, con los cuales comúnmente se ha clasificado al modernismo, se han comenzado a formular otra clase de juicios y valoraciones totalmente contrarias.

Así, el crítico uruguayo Roberto Ibáñez ve el modernismo como una manifestación cabal del "genio americano" en cuanto éste sería la realización de una ley morfológica de nuestra cultura, la síntesis creadora, proponiendo a continuación considerar el modernismo como "una revolución espiritual inclusive" para terminar definiendo esta corriente literaria en su estrato fundamental, en su última esencia como un "movimiento".

Esta última afirmación nos parece particularmente importante.

Si consideramos que el modernismo fue esencialmente cambiante, en que la situación que se presentó al comienzo no fue de ninguna manera idéntica a la que percibimos al final, porque entre ambos puntos han ocurrido alteraciones notables, podemos desde ya desechar, sin remordimientos, una serie de proposiciones y teorías sobre el problema que nos ocupa.

Así, cuando se afirma que el modernismo fue una especie de narcisismo verbal, un deleitamiento de los sentidos, un simple recrearse en la forma que se disolvió finalmente en clisés expresivos o bien se indica peyorativamente la existencia de una *fauna modernista* de ninfas, sátiros, bacantes, de hermosos cuerpos de mujeres, y todo bajo la luz matinal y dorada del sol, es incontrovertible que se está en lo cierto ya que estas modalidades existieron, pero se olvida totalmente que sólo fueron modos,

estadios, que se presentaron dentro del proceso total, en la cambiante faz del modernismo, y que incluso algunos de estos modos sólo prevalecieron fugazmente.

Un enfoque iluminador sobre este ángulo del problema es el que hace Manuel Díaz Rodríguez, en un texto muy poco citado: *Camino de Perfección*. Dice allí "... a los espíritus de una sola ventana, prefiero los que son como una casa de muchos pisos, que en cada piso tienen ventanas abiertas a los cuatro vientos, o mejor —porque una casa puede ser estorbada por las casas vecinas— como un castillo señorial en medio a una vasta pradera, y con balcones en cada piso, que dominen a los cuatros puntos cardinales. Hasta debe haber en lo más alto del castillo una azotea, para algunas veces otear de ahí o abarcar de una ojeada el horizonte, o para curiosear a ojos desnudos con lentes de astrónomo las estrellas..."

Sin duda que estamos frente a una alegoría posible de ser reducida a una serie de conceptos pertinentes sobre el modernismo.

Esta casa de muchos pisos es, en rigor, el movimiento modernista, su posición es sugerente, está alejada de las otras casas, aún más, semeja un castillo señorial. Está aquí expuesta de manera explícita, la distancia estética que de un modo u otro guardó siempre este movimiento frente a su realidad circundante. Este castillo tiene innumerables ventanas abiertas a todos los vientos, incluso azoteas para otear el firmamento, es, pues, un lugar vitalmente abierto, pronto, a acoger todas las solicitudes del mundo. Así podemos explicarnos claramente el sinnúmero de tendencias contradictorias y opuestas que conforman el modernismo, si allí está presente "la ventana" simbolista, tiene a su lado "la ventana" naturalista, recordemos el cuento *El fardo* de Rubén Darío de clara motivación naturalista, sin que falten, de ningún modo, la mística, la parnasiana, la clasicista, la realista y algunos dejos ocasionales de la Barroca.

Se nos presenta así el modernismo como

una casa múltiple y riquísima, en la cual no falta ni el deseo de desentrañar lo oculto y misterioso —otear el horizonte y sus estrellas— afán que está presente, en forma visible en *Cantos de Vida y Esperanza* de Rubén Darío.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, y el temor de haber sido y un futuro temeroso... y el espanto seguro de estar mañana muerto, y sufrir por la vida y por la sombra y por lo que no conocemos y apenas sospechamos, y la carne que tienta con sus frescos racimos y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos, y no saber adónde vamos, ni de dónde venimos...

Esta pavora vital aquí expuesta es lo que el mismo Díaz Rodríguez califica como la tendencia mística del modernismo, entendiéndolo místico en un sentido especial (que es la significación aproximada que tenía primitivamente) como la artística enunciación del eterno misterio.

Cabrían pues en el modernismo una serie de tendencias literarias —simbolismo, naturalismo, romanticismo, parnasianismo, etc.—, aprisionadas todas en una síntesis creadora, propia del genio americano, fenómeno de síntesis que se presenta a través de toda la literatura hispanoamericana, aunque para citar un caso concreto bastaría pensar en el romanticismo.

No hay que creer eso sí, de ningún modo, que el modernismo sería un resumen de muchos movimientos literarios, posición que han sustentado varios críticos, porque esto sería reducir la cuestión a un plano del cual hemos tratado de escapar constantemente. El modernismo en sí es un movimiento y bajo ningún concepto se le puede pensar como una pluralidad inmóvil.

Cabrían pues en el modernismo todas las tendencias, como afirma Pedro Henríquez Ureña "con tal de que la forma de expresión fuese depurada".

Esta condición sine qua non para los modernistas es lo que podríamos llamar su "voluntad de estilo". El modernismo antes que una reacción contra el excesivo sentimentalismo de los románticos, fue un rompimiento total con el descuido formal de

éstos. Los metros preferidos del romanticismo, como la silva y el romance, fueron definitivamente proscritos, nacieron, en cambio, una serie de metros nuevos u olvidados, ciertamente de gran complicación y rigurosidad, como el endecasílabo dactílico empleado por Rubén Darío en el Pórtico del libro *En tropel* del poeta español Salvador Rueda.

Libre la frente que el casco rehusa
casi desnuda en la gloria del día
alza su tirso de rosas la musa
bajo el gran sol de la eterna armonía

el monorrímo simple, resurrección del viejo verso usado por Gonzalo de Berceo, lo encontramos en los "versos sencillos" de José Martí, en los tercetos endecasílabos de *En el campo* de Julián del Casal, y en los dobles cuartetos en dodecasílabos del poema *Los Elfos* de Ricardo Jaimes Freyre; el alejandrino francés de cesuras móviles usado por Gavidia "Al son de la meliflua / marimba / y del sonoro" "y que más tarde florece, espléndidamente en Rubén Darío; el exámetro latino que aparece en *Popayan* de Guillermo Valencia y *Salutación del optimista* de Rubén Darío.

Inclitas razas ubérrimas, sangre de
Hispania fecunda
espíritus fraternos, luminosas almas, salve.

y un gran número de metros nuevos de nueve, diez, once, catorce y diecisiete sílabas que contribuyeron a realizar la renovación de la expresión poética que buscaban los modernistas. Paralelamente se desechó la gastada dicción romántica tan abundante en vocablos del tipo de *pálida, muerte, sombrío, leve, grácil, tristeza, ausencia*, como la inexpressiva imaginería de estos poetas que había desembocado finalmente en una serie de clisés carentes de toda potencia poética, entre los cuales podríamos citar algunos *clásicos* tanto por la frecuencia de su aparición, como por su debilidad semántica, del tipo de: "El rubicundo Febo se hunde en el ocaso".

En cuanto a los motivos de la lírica modernista, a pesar de la novedad que muchos de ellos parecen poseer, de uno u otro modo están situados en la gran línea del romanticismo, pasando a constituir, en el fondo, una distorsión y prolongación agónica de la motivación romántica.

El motivo del tedio vital, del cansancio de la vida reaparece en todos estos poetas:

Pero perdona al mal que te hayan hecho
¡todos están enfermos de la vida!

dice el elegíaco mexicano Manuel Gutiérrez Nájera y el cubano Julián del Casal, muerto en forma tan triste y repentina, exclama en *nihilismo*:

Ansias de aniquilamiento sólo siento
o de vivir en mi eternal pobreza
con mi fiel compañero el descontento
y mi pálida novia la tristeza.

El motivo del amor imposible en el cual la sociedad, Dios o la muerte se interponen entre los amantes, está presente en los nocturnos de José Asunción Silva, en varios poemas de Casal y aún de Salvador Díaz Mirón.

El motivo del amor galante que nosotros llamaríamos el motivo de Margarita Gautier y que es una situación típica en que el poeta, en medio de la bacanal dignifica a una mujer de vida fácil idealizándola, aparece en forma abundante en estos poetas y lo vamos a encontrar incluso en Pedro Antonio González. Conectado a estos motivos tenemos el de la adoración de alcoba, la situación es la entrada del enamorado a la alcoba de la amada, en ausencia de ella o bien cuando duerme, como en este poema de Gutiérrez Nájera:

Oh blanca alcoba de mi bien amada
cómo al sentirte el corazón palpita
quiero entrar y deténgome callado
cual Fausto en el jardín de Margarita.

Dejad que aquí con avidez respire
el perfume de ella desprendido
que en el espejo en que se ve me mire
y que guarde la puerta de su nido.

Dejad que a su camita perfumada
me acerque palpitante y de rodillas
los labios ponga al fin en la almohada
que ha sentido el calor de sus mejillas.

Este motivo está presente en forma clara, en los primeros poemas de Carlos Pezoa Véliz.

En rigor, el motivo erótico, a juicio de Pedro Salinas, sería el tema fundamental de la poesía de Rubén Darío. Así por ejemplo. *El año lírico* de Azul se divide en

cuatro estaciones poéticas, atendiendo a cuatro estados amorosos: a) La invitación gozosa y dionisíaca al amor, b) el amor selvático y elemental, c) el ansia de una sed infinita hasta contemplar el bello rostro de de una mujer, d) y, finalmente, el amor imaginado en una alcoba tibia mientras pasa el invierno.

Otro motivo fácilmente rastreable es el del *Carpe diem*. Aparece bellamente expuesto en este poema de Darío:

Goza de la carne, ese bien
que hoy nos hechiza,
y después se tornará en
polvo y ceniza.

Goza del sol, de la pagana
luz de sus fuegos;
goza del sol porque mañana
estaréis ciegos.

Goza de la dulce armonía
que a Apolo invoca
goza del canto, porque un día
no tendréis boca.

Goza de la tierra, que un
bien cierto encierra;
goza porque no estáis aún
bajo la tierra.

El hombre ha percibido que todo se marchita aquí en la tierra, que la celeste carne pasa muy pronto, que la juventud es breve y que la vejez y la muerte suelen dar muy pronto los fatales zarpazos, entonces nace el grito de alerta, la defensa sensual:

Coged el momento = *carpe diem*.

Es necesario gozar de lo inmediato, no desaprovechar el instante; el placer y el amor, la alegría, todo lo más querido al hombre toca una sola vez la puerta y pasa raudo. Es menester coger las cosas placenteras en la juventud, la mujer, la flor, la primavera y, sin duda, que la rosa más pura es la temprana, como lo dijo Ausonio:

Collige virgo rosas.

Este motivo está inmerso en la más antigua tradición literaria. Floreció espléndidamente en el Renacimiento y desembocó en el modernismo. Lo podemos encontrar en todos estos poetas, sin excepción alguna. Así en el poema a *Francisco de Garay* y

Justiniani de Gutiérrez Nájera, en *Date Lilia* de Salvador Díaz Mirón, en el poema que comienza *por qué los cálidos besos* de José Asunción Silva y, como veremos más tarde; en Pedro Antonio González, Carlos Pezoa Véliz y Diego Dublé Urrutia, entre nuestros poetas.

Hay otra serie de motivos mitológicos, como el motivo del cisne, de gran importancia en la poesía de Rubén Darío. El cisne que comienza siendo un simple símbolo de elegancia en los poemas de *Azul y Prosas Profanas*, aparece en *Cantos de Vida y Esperanza* adscrito al mito de Leda, con la cual gana en belleza y sugerencia lírica:

Fue en una hora divina para el género hu-
[mano
el cisne cantaba sólo para morir.
Cuando se oyó el acento del cisne wagne-
[riano
fue en medio de una aurora para revivir.

¡Oh cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la
[blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia
[llena
siendo de la hermosura la princesa inmor-
[tal.

Bajo tus blancas alas la nueva poesía
conciben una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el
[ideal.

O bien le permite presentar un cuadro
plástico y sensual como en el poema a
Leda.

L E D A

El cisne en la sombra parece de nieve;
su pico es de ámbar, del alba al trasluz;
el suave crepúsculo que pasa tan breve
las cándidas alas sonrosas de luz.

Y luego, en las ondas del lago azulado,
después que la aurora perdió su arrebol,
las alas tendidas y el cuello enarcado,
el cisne es de plata, bañado de sol.

Tal es, cuando esponja las plumas de seda,
olímpico pájaro herido de amor,
y viola en las linfas sonoras a Leda,
buscando su pico los labios en flor.

Suspira la bella desnuda y vencida,
y en tanto que al aire sus quejas se van,
del fondo verdoso de fronda tupida
chispean turbados los ojos de Pan.

Pero el motivo se hace aún más caudaloso y trascendente, y así en los *cisnes* el ave pasa a ser una especie de oráculo, un pájaro sagrado a quien se le interroga angustiosamente:

¿Qué signo haces, Oh Cisne con tu encor-
[vado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?
¿Por qué tan silencioso de ser blanco y ser
[bello
tiránico a las aguas e impasible a las flores?

La América española como la España en-
[tera
fija está en el oriente de su fatal destino;
yo interrogo a la Esfinge que el porvenir
[espera
con la interrogación de tu cuello divino.
¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tanto millones de hombres hablaremos
[inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caba-
[llos?
¿Callaremos ahora para llorar después?

He lanzado mi grito, Cisnes entre vosotros,
que habéis sido fieles en la desilusión
mientras siento una fuga de americanos po-
[tros
y el estertor postrero de un caduco león.

Y un cisne negro dijo: la noche anuncia el
[día
y uno blanco: la aurora es inmortal, la
[aurora
es inmortal. Oh tierras de sol y de armonía
aún guarda la esperanza la caja de Pando-
[ra.

Los motivos mitológicos son abundantísimos incidiendo todos en una recreación del mundo de la antigüedad, mucho más profunda de lo que se cree comúnmente. El motivo de la Francia versallesca aparece a menudo en estos poetas, junto a los motivos galantes, como la descripción del baño de una doncella o de una dama en su tocador; o el motivo del rapto de una ninfa por un sátiro o un centauro, haciendo notar que en el último caso el motivo del

centauro se complica pues siempre el raptor es muerto por intervención de un Dios.

No hay que olvidar, por otra parte, los motivos mundonovistas que perviven paralelamente a éstos. Entre ellos merecen destacarse la preocupación por el destino de América, la exaltación de sus bellezas naturales y la búsqueda ideal de la América indígena y otros de este mismo tipo.

Tendríamos que referirnos asimismo a dos motivos estrechamente unidos y hondamente sentidos por los modernistas. Uno sería la constante repulsa a los críticos hermosillicos y otra, la concepción del poeta como un ente casi divino fuera de toda norma y sujeción.

La poesía modernista chilena, aunque no puede señalarse como una de las más importantes dentro del movimiento, aportó con algunas figuras de interés.

Faltó fundamentalmente entre nosotros el gran poeta como lo tuvo Argentina en Lugones, Colombia en Valencia, Uruguay en Herrera y Reissig, México en Manuel Gutiérrez Nájera, Cuba en Julián del Casal, para que esta lírica tuviera proyecciones continentales. Sin embargo tampoco es posible reducir el asunto a sus posibilidades mínimas.

Se ha sostenido con énfasis que el modernismo en Chile se presentó en una forma extremadamente débil y que su impacto inicial fue rápidamente ahogado por una poesía de índole narrativa y criollista, que comenzaron a cultivar estos líricos del novecientos.

Se afirma que nuestros escritores guiados por el naturalismo y el realismo descubrieron por primera vez el campo y el paisaje chilenos y que esto se tradujo tanto en una exaltación del hombre nacional y de su medio como en una protesta por la condición desmedrada de vida en que se encontraba. Junto con fijar estas modalidades líricas y su connotación estética, se da obviamente por descontado que son formas poéticas totalmente opuestas a las sostenidas por el modernismo. El error fundamental de esta posición, a nuestro entender, es la reducción que se hace del modernismo a un simple juego verbal que conllevaría una ignorancia total de lo americano y aun de la realidad circundante.

Frente a esta visión teórica del movimiento literario que nos ocupa hemos sostenido, al principio del trabajo, que en el modernismo cabrían todas las tendencias, incluso el realismo, con tal que su forma de expresión fuera depurada. No es posible postular

seriamente que el modernismo permaneció ajeno e insensible frente a las solicitudes de su época. El mundo americano finesecular se presentaba en aquel tiempo fundamentalmente como un mundo en crisis, aspecto que se traducía en una serie de cambios profundos en la sociedad y que implicaba a su vez una serie de antagonismos y choques entre los antiguos órdenes de vida y los recientemente establecidos. Ahora bien, el escritor modernista se caracterizó esencialmente por la conciencia que tuvo del mundo como algo cambiante, como es fácil probarlo en la mayoría de las novelas modernistas. No permaneció ajeno, entonces, de ningún modo, a la situación histórica que configuraba su época.

En rigor, no podemos negar que hubo un período de evasión, de gozoso juego formal en el modernismo, que sería precisamente el modo que correspondería a *Prosas Profanas*, pero no fue más que eso, un modo y, no es posible basarse sólo en él para definir todo el movimiento. Ni la pintura de la realidad, ni el hombre criollo, ni la protesta social estuvieron proscritos del modernismo.

De esta manera, creemos nosotros, que esta corriente literaria se ilumina considerablemente, que se le coloca en su verdadera perspectiva y se le devuelve, por lo tanto, su cabal importancia.

Bajo este ángulo de enfoque es imposible desconocer la profunda tonalidad modernista de la poesía de Pedro Antonio González, Antonio Bórquez Solar, Horacio Olivos Carrasco, Diego Dublé Urrutia, Ernesto A. Guzmán, Miguel Luis Rocuant, Manuel Magallanes Moure, Francisco Contreras, Carlos Pezoa Véliz, Jorge González Bastías, Gustavo Valledor Sánchez, Carlos Mondaca, Víctor Domingo Silva, Jerónimo Lagos Lisboa, Alberto Moreno y Max Jara, poetas nacidos entre 1860 y 1889, que formarían las dos generaciones modernistas de Chile¹.

Pero no se crea, en rigor, que rechazamos cualquier tipo de distinción en el proceso creador de estos poetas, negándoles cualquiera otra posibilidad lírica que no sea el modernismo. Sin duda que una posición de este tipo sería descalificadamente parcial y no tendría otro valor que oponerse a la posición contraria —que ninguno de

¹Aunque en rigor la primera generación (1860-1874) es la de más pura raigambre modernista, la segunda inicialmente también lo es, aunque ya el final de su gestión pueda ser filiada de mundonovista.

estos poetas es modernista— estructurada en la misma categoría de afirmaciones.

La primera distinción que exige la adecuada resolución del problema tiene, en verdad, el valor de una verdad axiomática y podría formularse diciendo que *todos estos poetas fueron modernistas más que todo al comienzo.*

El caso más significativo para ilustrar una proposición básica como ésta sería el de Carlos Pezoa Véliz.

La crítica se ha sentido atraída especialmente por una serie de poemas de este autor como *Nada, Pancho y Tomás, Entierro en el Campo, Alma Chilena, De vuelta a la pampa*, etc., escritos en los últimos años de su vida, que se caracterizan por ser verdaderos retablos de la vida popular chilena, por donde desfilan huasos, viejas, pícaros, mozas de gran estampa y donde están pintados los rasgos más relevantes de nuestro pueblo, como el fatalismo, la abulia y el humor sarcástico y amargo, olvidando inexplicablemente sus primeras composiciones que se estructuran en una actitud lírica completamente opuesta, que podría definirse como *el lenguaje de la canción* que corresponde en forma plena al estilo modernista.

Así es posible rastrear en estos poemas iniciales la mayoría de aquellos motivos modernistas que hemos fijado.

El motivo del *carpe diem* lo encontramos en el poema *Romanza de Amor*.

Ven hacia mí. Abrázame a miradas
soy el poeta que cantando penas
delira con alcobas perfumadas
y con labios de vírgenes morenas.

Ven, abrázate a mí. Juntos iremos
hacia un país de flores y delicias
y el río del placer remontaremos
como si en una barca tus caricias.

Sueña con tu embriaguez el vino en jarras
muéstrase como nunca cristalino
ven a cantar bajo las verdes parras...
¡Cantemos al amor! ¡Bebamos vino!

Esta incitación al goce está también en otras composiciones como *Reiré, Capricho de Artista* y el *Himno del deseo*, poema este último que es una justificación dionisiaca del amor.

Ven hacia mí. No fue culpa la tuya
si naciste vibrando como nota;
no peca la paloma cuando arrulla
ni al graznar en la costa la gaviota.

Existe en esta manera de expresar el motivo una variante notoria frente al modo que se presenta en Rubén Darío.

En el poeta nicaragüense el motivo está gravemente complicado porque se da junto, o, mejor aún se sitúa ante la tradición humana más antigua: la tradición del pecado.

El motivo modernista del tedio vital, del hastío, que Gutiérrez Nájera, como hemos visto, llamaba *la enfermedad de la vida*, aparece claramente en el poema *Brindis Byroniano*:

Y yo amo la quietud... más vuelo ansioso
en alas de un afán que nunca muere,
porque el tedio escupiéndome alevoso
hasta en la dulce soledad me hiere.

Solo como un engendro del abismo
siento en mis venas del sepulcro el frío
yo soy la horrible tumba de mí mismo
bajo la losa del mortal hastío.

El motivo de la adoración de la alcoba está explicado en *El himno del deseo*.

¡Cuán profundo el silencio! Mas que ex-
[traño

el bullicio callado de la sombra!
Juntas, revueltas en confusos giros
las cadencias de un vals, risas, suspiros
parecían flotar sobre la sombra.

El baile de la víspera seguía
en tu alcoba vibrando... La mañana
más tímida que yo, se detenía
sobre el rojo cristal de la ventana
Elogiando tus formas aún estaban
todas las cosas que tu mano había
arrojado después de los placeres:
el soberbio collar de pedrería
que envidiosas miraban las mujeres
los zapatitos breves, tentadores,
en el lazo que oprimía tu cintura
y las medias que cálidas ceñían
de tu mórbida pierna la escultura.

El motivo que hemos llamado de *Margarita Gautier*, también lo encontramos en el poema *Cosa pasada*:

Tú soñabas con alhajas
yo soñaba con Ofelias
mientras tendido en la caja
te leía en voz muy baja
la *Dama de las Camelias*.

Y besaba en mis empeños
tus carnes de rosa the,
carnes de tintes sedefios
más pálida que los sueños
de Margarita Gautier.

Podemos afirmar desde ya, con una prudente certeza, a la claridad que nos proporcionan estos ejemplos, que los motivos que estructuran la temática de la primera poesía de Pezoa Véliz son totalmente modernistas y contribuyen, por consiguiente, a darnos una de las tres formas posibles de la lírica *la actitud de la canción* que es la típica de este movimiento.

Es necesario ahora que exista una íntima relación entre la actitud y el estilo como preconiza Wolfgang Kayser para que el poema se pueda lograr.

Así, si alguien quiere expresar la verdad de una experiencia, fracasará lamentablemente si en vez de usar la actitud de la enunciación sentenciosa, recurre al lenguaje de la canción. Veamos entonces, el problema del estilo en estas primeras composiciones de Carlos Pezoa Véliz.

Nos interesa particularmente el aspecto estilístico en Pezoa Véliz, por los sostenidos ataques y negaciones que ha recibido frecuentemente de los críticos. Se le ha reprochado al poeta su dicción pobre, sus usos lingüísticos cotidianos, vulgares, su carencia de imágenes adecuadas y se ha llegado por este camino a establecer, como un hecho irrefutable, la grave deficiencia expresiva que nos muestra en sus poemas. Incluso se le ha presentado como un literato de muy pocas letras, totalmente ajeno a los manejos técnicos del verso.

Sólo vamos a presentar dos aspectos del estilo de Carlos Pezoa Véliz, para destruir tan equivocada tesis.

En el poema *Bouquet* de Rubén Darío aparece un especial significante que podríamos llamar la ruptura de un sistema sensorio.

El poeta está jugando con los diversos matices del color blanco, color tan amado por los modernistas, construyendo una verdadera sinfonía en blanco y el lector sensorialmente espera que se vayan añadiendo matices de este mismo color, pero, de pronto viene la brusca ruptura sensorial, lo inesperado para la sensibilidad del oyente y el poema se enriquece, se hace fundamentalmente más sabio.

B O U Q U E T

Un poeta egregio del país de Francia
que con versos áureos alabó el amor
formó un ramo armónico, lleno de ele-
[gancia
en su Sinfonía en Blanco Mayor.

Yo por ti formara, Blanca deliciosa
el regalo lírico de un blanco bouquet,
con la blanca estrella, con la blanca rosa
que en los bellos parques del azul se ve.

Hoy, que tú celebras tus bodas de nieve
(tus bodas de virgen con el sueño son),
todas sus blancuras Primavera llueve
sobre la blancura de tu corazón.

Cirios, cirios blancos, blancos lirios
cuellos de los cisnes, margarita en flor,
galas de la espuma, ceras de los cirios
y estrellas celestes tienen tu color.

Yo, al enviarte versos, de mi vida arranco
la flor que te ofrezco, blanco serafín.
¡Mira cómo mancha tu corpiño blanco
la más roja rosa que hay en mi jardín!

Sin duda que la mención violenta a la rosa roja ha roto el clima de blancura, el sistema sensorial del poema.

Este recurso de indudable carácter retórico lo encontramos en un poema de Pezoa Véliz:

SONETO A UNA RUBIA

Semejante al fulgor de la mañana
en las cimas nevadas del oriente,
sobre el pálido tinte de su frente
destácase tu crencha soberana.

Al verte sonreír en la ventana
póstrase de rodillas el creyente,
porque cree mirar la faz sonriente
de alguna blanca aparición cristiana.

Sobre tu suelta cabellera rubia
cae la luz en ondulante lluvia
igual al cisne que a lo lejos pierde.

Su busto en sueños de oriental pereza,
mi espíritu, que adora la tristeza,
cruza soñando tu pupila verde.

Las alusiones y connotaciones al color blanco son abundantísimas: cimas nevadas, pálido, blanca, aparición blanca, rubia cabellera, lluvia ondulante, cisne. Pero no sólo los significados apuntan a este color, sino que los significantes también se ordenan dentro de un especial marco lingüístico, que en virtud de ciertos efectos verbales contribuyen a la expresión de lo blanco, como la reiteración de la vocal a:

De alguna blanca aparición cristiana

Además, todo el material sonoro del poema apunta a lo suave, a la fonación delicada:

*Su busto en sueños de oriental pereza
Sobre tu suelta cabellera rubia*

Versos suaves, blancos que contribuyen a aumentar el *clima* peculiar del poema.

El lírico está poetizando conscientemente, ha elegido algunos procedimientos expresivos, ha desechado otros. Es decir, ha cumplido con los postulados del modernismo que propiciaba por sobre todo una solución consciente a los problemas poéticos.

Tenemos, pues, que existe en el soneto un sistema sensorio determinado, un clima de blancura absoluta, y de pronto al final del poema nos encontramos con lo imprevisible:

Mi espíritu que adora la tristeza
cruza soñando tu *pupila verde*

El otro procedimiento expresivo que vamos a fijar en la poesía de Carlos Pezoa Véliz, es ciertamente inesperado para los que han tachado a este autor de *literato de pocas letras*:

P O S T A L

Es el amor la gloria de la vida,
la virtud del amor es el candor;
virtud hay en el alma del que anida
ilusiones de amor:
retén entonces en la edad florida
alma, virtudes, ilusión y amor.

Ante este poema nos encontramos con un recurso estilístico especial. Se trata de una estructura retórica posible de comprobar desde antiquísimo: la correlación poética. Dice Dámaso Alonso:

¡qué inmensa extensión geográfica y a través de cuántos lentísimos días, la de los poemas correlativos!

¿En qué consiste la correlación poética?

D. Alonso, que ha estudiado rigurosamente este problema literario, establece que para comprenderlo exactamente es menester partir de los conjuntos semejantes.

Alonso entiende por semejanza la vinculación de una serie de fenómenos a un género próximo. Da un ejemplo: La fiera (A_1) corre (B_1) por la tierra (C_1); el

ave (A_2) vuela (B_2) por el aire (C_2); el pez (A_3) nada (B_3) por el agua (C_3). Todos pertenecen a un mismo género próximo:

El animal (A) se mueve (B) por su elemento (C).

La ordenación de una serie de conjuntos semejantes en un poema constituye la correlación poética. Si esta ordenación es hipotáctica (subordinación), tenemos el poema paralelístico, y si es por parataxis (coordinación), tenemos el poema correlativo.

Uno de los tipos de correlación poética —estudiada por Alonso es el que encontramos en este poema de Carlos Pezoa Véliz. Se trata de la correlación diseminativa-recolectiva. Consiste fundamentalmente este recurso poético en diseminar una pluralidad a través de todo el poema para recolectarla, al final, casi siempre en un solo verso.

En *postal* el procedimiento aparece perfectamente claro:

Es el amor (A_1) la gloria de la vida,
la virtud (A_2) del amor es el candor
virtud hay en el alma (A_3) del que anida
ilusiones (A_4) de amor:

Retén entonces en tu edad florida
alma (A_3), virtudes (A_2), ilusión (A_4) y
[amor (A_1)]

La fórmula corresponde exactamente al esquema que propone Alonso:

$$\begin{array}{ccccccc} A_1 & A_2 & A_3 & \dots & A_n \\ A_1 & A_2 & A_3 & \dots & A_n \end{array}$$

La correlación poética es uno de los recursos más artificiosos y complicados de la lírica. Aparece con portentosa frecuencia en la literatura española: Lope, Calderón, Góngora, la usan sin restricción.

Es inficioso referirse a la importancia de este significativo dentro de la poesía de Carlos Pezoa Véliz. Frente a la pobreza literaria que se le atribuye, a su falta de *oficio*, a sus menguados recursos estilísticos, colocamos nosotros un poema correlativo, una brillante tradición poética que conlleva la evocación de Lope, Góngora, Calderón y Petrarca. ¿Cómo un literato de tan pocas letras pudo conocer y usar la correlación poética?

Se podrá argüir que se trata de un poema de escaso valor estético, de un ensayo de principiante, en verdad, que el poema suena frío, escolar, pero este defecto es ge-

neral de los poemas correlativos. Poemas estéticamente fríos dice Dámaso Alonso.

Lo que interesa es el trabajo sobre la forma, el deseo de superar y dominar ciertos problemas del estilo y, en el caso específico de Pezoa Véliz, el conocimiento literario y retórico que revela el significante. Y aun podemos decir que no es éste el único poema correlativo que podemos encontrar en la primera época de la poesía de Carlos Pezoa Véliz. Léase *edad*, poema en que aparece el mismo procedimiento.

Diego Dublé Urrutia presenta también en sus primeras composiciones un modernismo acentuado que se debilita un poco al final de su obra, sin perderse totalmente.

El motivo del *carpe diem* está patente en estos versos:

¡Todo pasa, toda pasal ¡no es eterna la ale-
nunca fue el placer eterno! [gría
Ya vendrá la noche fría
ya vendrán con otros soles los sollozos del
Pero en tanto que entre brumas, aquel sol [invierno.
[no se levante
¡Pastorcita ve a la fuente! ¡Pastorcita, can-
[ta, cantal

El motivo del cambio y la nostalgia consiguiente que se produce al comparar lo nuevo con lo antiguo, lo encontramos en el poema *Preludios*. El lírico después de establecer el cambio profundo ocurrido en su tierra de pescadores, exclama melancólicamente:

Oidme sin pena
que siempre son dulces para el alma buena
la voz del recuerdo que anima lo viejo.

En la *heredad perdida* persiste el mismo motivo:

Todo cambia y habrá cambiado
aquel dulce paisaje. Nuestro techo
familiar como un nido abandonado
ha mucho tiempo, que estará deshecho.

Los motivos del amor galante están expuestos en el poema a *Roxana*, junto con alusiones mitológicas y una mención del mundo versallesco de los Luises de Francia.

Si fuera tu patria el Lacio
o mi cuna hubiera sido
bajo algún laurel florido
del claro país de Horacio,
y hubiera, a tu honor, Roxana,
en sacrificio rendido
dos palomas a Cupido
y una corza blanca a Diana.

Y si en la edad de algún Luis
hubieras tú paseado
bajo el gran Trianón dorado
tu erguida y ducal cerviz,
¡Ay! de Luis XV, el galano
si al figurar un minué
te hubiera oprimido el pie
o acariciado la mano.

Este poema es la conocida recreación de las diferentes edades que hacen los poetas modernistas y la encontramos muy a menudo en los poemas de Rubén Darío.

El típico paisaje modernista, que se caracteriza esencialmente por presentarnos el mundo en la hora matinal bajo la luz dorada del sol, aparece en el comienzo de la *heredad perdida*:

¡Salve, clara mañana, castas horas
cielos ebrios de azul!... gárrulos cantan
los pájaros.

Ha llovido, más brilla el sol ahora
en el azul profundo, cielo arriba,
lenta, pasa una banda viajadora
de nubes, con andares de cautiva.

La preocupación formal del modernismo no está de ningún modo ausente en la poesía de Dublé Urrutia. Su poema *La estrella desconocida* está escrita en un metro de dieciséis sílabas:

Pero existe, como existe bajo el mudo mar
[la perla
como oculto en playa oscura, quien delira
[por cogerla.

La dicción modernista está presente en todos estos poemas, no en la forma extremada como la encontramos en Bórquez Solar, por ejemplo, pero sí en la pulcritud de los usos lingüísticos y en la rigurosa selección del léxico que estas composiciones nos presentan:

Lluvia abrillea en campo yermo
su palabra; miel su lloro.

*

A quien el trover compara
con la aurora
por su hermosura preclara
pero tan discreta al par,
que nunca el sol vio brillar
su carroza de oro y plata.

*

Yo amo el nardo purpurino, yo amo el
[cisne de la fuente.

*

Ya sonrío el alma triste, y en bandadas pe-
[regrinas
como trombas azuladas
las lejanas golondrinas
ya se acercan, ya se acercan, tras las frescas
[alboradas
tras los tibio himéneos
tras la eterna Primavera, tras el sol de sus
[gorgeos.

Jerónimo Lagos Lisboa, asimismo, nos
presenta un modernismo inicial acentuado.
En el poema *Ceniza y humo*, reaparece el
mitivo del *carpe diem*:

Ceniza y humo... tu risa
lo canta y tienes razón
(un cigarro y otro ron)
dices bien María Luisa.

Vivir y vivir de prisa
esa es toda la lección
humo y humo la ilusión
ceniza, el dolor, ceniza.

¡Humo y cenizas al viento!
¡Sopla el fuego y que arda más!
La vida es para un momento.

Vívela tú sin disfraz...
¡Ama y goza sin tormento!
Después... una cruz. ¡Y en paz!

La primera estrofa corresponde cabalmente a la actitud lírica y al estilo modernista. La mención como al desgairre: *un cigarro y otro ron*, es una situación lingüística típica, concreta del modernismo e incide en la construcción de un aspecto

del mundo de estos poetas: la valoración de los placeres y el encanto que proporcionan algunas bebidas como el ron, el champagne y aun los licores malditos como el ajeno.

Algunas imágenes de la poesía de Jerónimo Lagos Lisboa son propias también del acervo expresivo modernista:

¡Nelly recoge con temblor su enagua...
y es como una ilusión que se equilibra
su imagen leve en el azul del agua!

En Francisco Contreras, el impacto de este movimiento literario es ciertamente profundo. *Esmaltines*, publicado en 1898, recoge *uno de los aspectos* del modernismo, sin duda el más aparente y fácil de imitar, el decorativismo verbal, el juego técnico.

Toisón, publicado en 1906, continúa en una línea casi idéntica en lo formal, aunque en cuanto a las vivencias creadoras sobre las cuales está sostenida, percibimos ya un modo auténticamente personal y no la voz sumisa e indefinida del simple discípulo rubendariano de *Esmaltines*.

Podemos comprobar estas afirmaciones a través del poema *El puñal antiguo*:

Sobre el tapiz oriental
de mi alcoba oscura y fría
tengo tu fotografía
clavada como un puñal.

Bajo el bruñido metal
que guiara mi mano impía
me mira tu faz sombría
con una angustia mortal.

Y cuando el día se pierde
y el aciago ajeno verde
exalta mi hondo dolor.
Con qué perverso arrebató
hundió sobre tu retrato
aquel puñal vengador.

El *tono* del poema en rigor, es modernista, como, asimismo, lo es la rigurosidad técnica que se muestra en el uso novedoso de los octosílabos.

El motivo lírico del retrato y del puñal es uno de los numerosos motivos románticos que desembocan en forma más complicada en el modernismo. No falta tampoco la mención al ajeno, motivo típico de los poetas malditos de fin de siglo y de un sector del modernismo.

En otros poemas como *El turco* es visible, asimismo, esta impronta. El tema es similar a la situación planteada en *Sinfonía en gris mayor*, que podríamos calificar como el motivo del recuerdo de la patria lejana y exótica.

No faltan tampoco los poemas que se construyen sobre un tema impersonal, elegante y frío, a la manera de los parnasianos, como *Las crisantemas*:

Exóticas y hieráticas
como princesas asiáticas
pues que son raras, son bellas
prendidas entre los rasos
o abiertas sobre los vasos
como monstruosas estrellas.

Manuel Magallanes Moure es otro poeta de este grupo fuertemente influido por el modernismo, sobre todo en el aspecto formal de su obra. La crítica ha elogiado siempre la simplicidad y el antirretoricismo de este poeta. Nos ha presentado un lírico alejado de la preocupación formal, o mejor un poco ingenuo en este sentido, de una frescura primitiva, escribiendo atento sólo a sus sueños y embargado por hondos sentimientos amorosos que traduce casi directamente.

No se ha reparado en algunos procedimientos que significan *grandes alardes de retórica* y que revelan fundamentalmente en Magallanes un poetizar consciente y no difuso y un lúcido planteamiento ante los problemas técnicos del verso, en suma, un cabal mester modernista.

Encontramos en su poesía una serie de recursos formales de larga tradición en la lírica universal, que sirven para expresar de una manera complicada y artificiosa las vivencias y sentimientos de un poeta; se trata de la correlación y el paralelismo, procedimiento ya fijado en el transcurso de este trabajo.

Es difícil creer que formas tan matemáticas y retóricas como éstas puedan existir en la poesía contenida, sencilla y de tono menor, de Magallanes Moure; sin embargo, del tomo de versos *La Jornada*, así, a vuelo de pájaro, podemos encontrar los siguientes poemas paralelísticos: *Ella dice*, *Dice él*, *El vendimiador a su amada*, *Viaje de ensueño*, *El sendero*, *Nadie ve ni tú misma*, *Jamás*.

Veamos, por ejemplo, el poema *Ella dice*:

Sus ojos suplicantes me pidieron
una tierna mirada (A₁) y por
piedad mis ojos se posaron en los suyos (B₁)
Pero él me dijo: ¡Más! (C₁)

Sus ojos suplicantes me pidieron
una dulce sonrisa (A₂) y por piedad
mis labios sonrieron a sus ojos (B₂)
Pero él me dijo: ¡Más! (C₁)

Sus manos suplicantes me pidieron
que le diera las mías (A₃) y en mi afán
de contentarlo le entregué mis manos (B₃)
Pero él me dijo: ¡Más! (C₁)

Sus labios suplicantes me pidieron
que le diera mi boca (A₄) y por gustar
sus besos le entregué mi boca trémula (B₄)
pero él me dijo: ¡Más! (C₁)

Su ser en una súplica suprema
me pidió toda, toda (A₅) y por saciar
mi devorante sed, fui toda suya... (B₅)
pero él me dijo: ¡Más! (C₁)

El paralelismo juega en este poema un papel expresivo notable. Mediante él Magallanes Moure nos presenta una perfecta gradación que va desde el requerimiento de la *tierna mirada* a la *súplica suprema* de la posesión. Pero es necesario reparar que el paralelismo se rompe en la última estrofa en el acto de pedir el amado la entrega absoluta, es que ocurre que el clímax ha llegado a su culminación y el poeta parece saberlo muy bien al variar levemente la estructura del poema, como si la fuerza de la pasión allí contenida precisamente la hubiera trizado.

En *Jamás*, el paralelismo tiene otra función expresiva, ya que sirve para traducir fielmente el doble plano, el juego de equívocos que allí existe:

Dice la esposa (A₁) ¿No es cierto
que nunca habrás de tornar
junto a esa mujer lejana? (B₁)
y yo le digo: ¡jamás! (C₁)

Ella pregunta (A₂) ¿No es cierto
que ya nunca volverás
a celebrar su hermosura? (B₂)
y yo contesto: ¡jamás! (C₂)

Ella interroga (A₃) ¿No es cierto
que su imagen borrarás
de tu mente y de tu alma? (B₃)
y yo murmuro: ¡jamás! (C₃)

No es ciertamente una poesía descuidada y libre de artificio. Aun en otros poemas como *Amor* (del libro *La casa junto al mar*), el procedimiento se hace mucho más complicado e intelectual al desarrollar la idea de la conjunción de los cuatro elementos: luz, agua, tierra, fuego, que formarían en este caso la esencia del amor.

Y no es éste el único *alarde de retórica* que existe en Magallanes Moure. En *Alma mía* hay un precioso anticlímax que no vacilamos en calificar de lo más perfecto en su género. El poeta le habla a su alma y le dice:

Ve que la vida no es aquella
que te forjaste en tu candor:
la vida con amor es bella,
pero es más bella sin amor.

Sin amor y sin sentimiento
serás fuerte, podrás triunfar
alma, la vida no es cuento,
alma, el vivir no es el soñar.

Y el alma le contesta:

Y mi alma dijo: en mi embeleso
oí tu voz como un cantar
¿sabes? Soñaba con un beso
robado a orillas de la mar.

El mester modernista se ve reflejado, pues, en Magallanes Moure en el aspecto formal de su poesía, frente a la cual no se puede seguir sosteniendo el criterio de simplismo y primitivismo estético, con el que le califica la crítica a menudo.

La visión que se tiene generalmente de la poesía de Magallanes Moure peca de un error fundamental. Se ha considerado que es una poesía del tipo confesional, que detrás de todos los poemas está la historia, el hecho biográfico concreto que los estructura y que por consiguiente son productos de *sólo ese estímulo*. Se ignora, así, uno de los factores de creación más importante: la tradición literaria. En nuestra patria existe un concepto adánico de las generaciones, todas ellas comienzan a crear sobre el vacío absoluto, sosteniendo que nada le deben a las generaciones anteriores (y así la palabra precursores está proscrita de nuestra literatura). El peligro y la gravedad de este tipo de conceptos pueden hacer ciertamente infecundos no sólo los enfoques críticos de la literatura nacional, sino su mismo proceso creador.

La poesía de Magallanes Moure presenta una serie de situaciones y motivos rastreables en la más antigua tradición: el motivo de la femme fatal, del folie hardi (el amante osado) que proviene de la lírica trovadoresca del siglo XII y XIII, el motivo del amor imposible, el motivo de la vuelta del pecador, el motivo de la espera ansiosa, todos repetidos en forma frecuentísima en el romanticismo, y vueltos a repetir en el modernismo y anteriormente presentes en la poesía renacentista y, más atrás aún, en la lírica cortés. Es difícil saber, entonces, cuánto hay de biográfico en la poesía de Magallanes Moure y cuánto corresponde a la tradición literaria; la afirmación de Wellek y Warren en el sentido que entre la vida del autor y su obra hay espejos deformantes, es, en rigor, irrefutable en el caso que nos ocupa.

Hemos venido sosteniendo que todos estos poetas comenzaron siendo modernistas, aunque muchos no terminaron como tales. Ahora, el aspecto modernista que presentaron fue *uno de los aspectos* que tuvo el movimiento. No fue, como ya hemos afirmado, el preciosismo, la artificiosidad, el narcisismo verbal que caracterizaron a *Prosas Profanas*; más bien, todos ellos pertenecieron a la *prudente derecha del modernismo*, el que huyó del excesivo decorativismo de la expresión, el modernismo de González Martínez, de José Asunción Silva, de Leopoldo Lugones.

Pero hubo otros poetas que representaron otras de las varias direcciones del modernismo, aquella del juego verbal, de la grandilocuencia estilística, del uso de rimas raras, de vocablos infrecuentes, de una imagería exaltada; entre estos poetas tenemos a Pedro Antonio González, Bórquez Solar y Horacio Olivos Carrasco.

Pedro Antonio González ha sido considerado como el iniciador de la poesía moderna chilena, y como una de las figuras más importantes dentro de la promoción del 900. En rigor, se trata de un poeta de transición, ya que en su poesía desembocan tres tendencias literarias, tres modos de considerar la creación lírica y el mundo. La tendencia romántica es la primera que encontramos en sus poemas y la que más fuertemente persiste en ellos. El poema *El Monje* es un ejemplo claro en este sentido. El tema central del poema es de la más pura raigambre romántica: el amor de un monje por una rubia doncella corresponde al motivo del amor imposible y, aún más,

bordea frecuentemente el motivo del amor sacrílego (basta pensar, a propósito de esto último, aquella escena en que el monje confiesa a la mujer amada, produciéndose el típico conflicto entre los elementos ascéticos y místicos y las tentaciones profanas, peculiares de la situación que plantea el motivo).

Junto a este tema central o leit-motiv, aparecen otros motivos marginales, como, por ejemplo, el motivo de la casualidad romántica. Ocurre que el monje está sujeto a una serie de coincidencias fatales: debe confesar a su amada, al huir a un pueblo lejano encuentra que la doncella ha llegado también allí, y finalmente cuando esta mujer se casa, el sacerdote encargado de los desposorios debe ser él.

El ambiente en que se desarrolla el poema es también romántico; largos corredores, jardines en sombras y la infaltable luna, astro particularmente amado por los románticos.

El *Proscrito* es, sin duda, asimismo un poema de cabal motivación romántica. Uno de los motivos preferidos por esta escuela es aquel del individuo marginado de la sociedad, porque ésta lo rechaza o lo persigue o bien porque le es sentimentalmente adversa.

Otros motivos románticos, como el motivo del álbum, que es una situación típica en que el poeta confiesa su amor a una mujer mediante unas líneas escritas en un álbum, lo encontramos también en Pedro Antonio González:

Ella tomó con loco afán el álbum
y dando fin a sus amargas mofas
leyó mis melancólicas estrofas
en la vaga penumbra a media voz.

Palideció de súbito su frente.
Huyó la risa de sus labios rojos.
Brilló una lágrima en sus grandes ojos
y triste y silenciosa me miró.

Y desde entonces ¡ay! siempre que a solas
siempre que a solas a su lado me hallo
ella se pone roja y yo me callo;
ella se turba y me estremezzo yo.

La otra tendencia literaria que encontramos en la poesía de Pedro Antonio González es la neoclásica. Están presentes en ellas los cantos en que se exalta al progreso, la ciencia y, sobre todo, la razón.

La actitud lírica de este autor es preferentemente el apóstrofe lírico. La mayor parte de su poesía está escrita en el tono de estos versos:

¡Oh las siete armonías
de las siete parábolas iguales
que trazan como siete pedrerías
los siete firmamentos colosales!

Este tono se percibe aún en la tercera tendencia de este poeta: la Modernista.

El modernismo de Pedro Antonio González corresponde, hemos establecido, casi sin excepciones al aspecto formalista y evadido de *Prosas Profanas*. En verdad, P. A. González no penetró profundamente en la naturaleza misma del movimiento modernista, lo deslumbró lo externo, lo sonoro. En verdad, también, que el aspecto más perceptible y más novedoso de *Prosas Profanas* fue la maestría técnica que como tal pudo ser fácilmente copiada.

Afirmaba P. A. González haber sido creador de un metro novedoso llamado tripentálico que consistía en renglones de quince sílabas que comprendían tres segmentos pentasilábicos. Debemos anotar sin embargo que dicho metro fue usado paralelamente por José Santos Chocano y Darío Herrera.

Lo que aportó fundamentalmente González a la poesía chilena fue la renovación de la expresión y el léxico poético, enriqueció, asimismo, el ámbito metafórico y el material sonoro de la lengua literaria, y terminó con la dicción gastada excesivamente plana y repetida de los últimos románticos, junto con el sentimentalismo y descuido formal de sus antecesores.

Al examinar algunos poemas de P. A. González es necesario detenerse en algunos rasgos relevantes. Es visible que este poeta como muchos otros de su tiempo se sintieron deslumbrados ante el lenguaje artificioso de algunos modernistas, creyendo que los verdaderos efectos líricos y de creación se conseguían mediante este juego verbal.

Existía, en rigor, lo que podríamos llamar una fe mágica en el lenguaje, concepción que explicaría en gran parte el hacer creador de estos líricos:

¡Oh tu misterioso, divino monarca de los
que todo lo puedes detrás de la noche del [ejipanes
Escucha las voces que a un tiempo te al- [piélagos lóbregos!
que junto regamos tu mágico alcázar con [zamos los pálidos manes
[llanto salóbregos.

.....

Qué azul que fue el alba del último Orien-
 [te que al fin contemplamos.
 El sol, rey de reyes, se irguió entre las nubes
 [en medio del coro
 que unísono al éter, de pie en nuestra po-
 [pa nosotros le alzamos
 debajo del vasto diluvio de rosas de su án-
 [fora de oro.

Es indudable que la construcción de estas estrofas peca por ingenua, artificiosa y retórica, y que obligan a considerar la literatura como un puro juego verbal. Uno de los pocos rasgos positivos de esta manera poética es la potencia verbal que refleja el autor, aunque ella se resiente gravemente por la falta de fantasía. Queremos decir con esto último que no se mantiene a través de toda la composición el deslumbramiento constante que exige una poesía de este tipo.

En algunas composiciones Pedro Antonio González alcanza un dominio técnico del verso bastante completo. Es el caso de *Hetaírica* donde usa la ordenación paralelística para construir su poema:

Virgen Báquica y tísica bebe: (A)
 cobrará tu alma azul el sosiego; (B₁)
 tendrá rosas tu cutis de nieve (C₁)
 y tu sangre latidos de fuego (D₁)

Virgen báquica y tísica bebe: (A)
 cobrará tu alma azul la esperanza (B₂)
 hará estelas de luz tu pie breve (C₂)
 bajo el raudo compás de la danza (D₂)

Virgen báquica y tísica bebe: (A)
 cobrará tu alma azul la alegría (B₃)
 Eres hija del sol, eres Ebe (C₃)
 sé la estrella auroral de la orgía (D₃).

Fórmula del poema:

A	A	A
B ₁	B ₂	B ₃
C ₁	C ₂	C ₃
D ₁	D ₂	D ₃

Encontramos aquí tres conjuntos semejantes. El primero alude al mundo físico (El alcohol hará más bella y ardiente a la mujer). El segundo se refiere al mundo galante (la amada danzará mejor) y el tercero al mundo dionisiaco. La pluralidad básica sería: El alcohol te hará mejor el espíritu, el cuerpo y la coquetería.

El motivo es típicamente modernista: el *carpe diem*, la incitación al gozo.

Encontramos en esta misma línea formal una serie de palabras *claves* del modernismo en la poesía de Pedro Antonio González: *Olimpico*, *Undívago*, *Diáfano*, *Ebúrneo*, junto a las infaltables alusiones mitológicas: Ebe, Manes, Ejipanes, Ondinas, Diana, Apolo, etc.

La mayoría de los poemas en que aparecen esta clase de vocablos son *poemas monólogos*, es decir, que se presentan como manifestación de un personaje determinado: el toqui, el monje, el proscrito, etc.

Existen, sin embargo, otros poemas en que el discurso lírico es expresión directa del yo, en los cuales el poeta expresa una serie de vivencias amargas, tristes, desconsoladoras, y en que ya no hay papeles escogidos, sino más bien una confesión profunda de una visión pesimista de la vida:

Siento que mi pupila ya se apaga
 bajo una sombra misteriosa y vaga
 Quizá cuando la luna se alce incierta
 yo esté ya lejos de la luz que vierta
 Quizá cuando la noche ya se vaya
 ni un rastro haya de mí sobre la playa.

Parece que mi espíritu sintiera
 las recónditas voces de otra esfera
 No sé quién de este mundo al fin me llama
 de este mundo que no amo y no me ama.

Antonio Bórquez Solar, discípulo de González presenta en su primer libro *Campo lírico* un modernismo agudizado, aún más verbalista y artificioso que el de su maestro, modernismo que persistió hasta sus últimas composiciones.

Dijimos que este modernismo total se había presentado sólo en tres poetas Pedro Antonio González, Horacio Olivos Carrasco y Antonio Bórquez Solar.

El otro grupo de poetas, los que comenzaron siendo modernistas, no terminaron, en rigor, como tales. Se produjo en alguno de ellos, como Diego Dublé Urrutia, Víctor Domingo Silva y Carlos Pezoa Véliz una compleja e interesante evolución que se reflejó en una manera de concebir el mundo y la poesía muy distinta a la modernista.

Se trató ahora de pintar fidedignamente la realidad chilena, se esbozaron protestas por ciertas injusticias sociales, se trasladó fielmente el paisaje al poema, se quiso describir la vida y los pesares del hombre crio-

llo, verazmente en forma seria, sin concesiones demagógicas y estéticas, y, para ello, se trató de acompañar el verso a la prosa, se recurrió al lenguaje cotidiano y aún a la lengua popular.

No se mantuvo, entonces, la fidelidad a la proposición básica del modernismo que exigía un lenguaje depurado.

Estos poetas que descubrieron el paisaje y el hombre chileno los hemos denominado en otro lugar, como poetas *populistas*, entendiendo por populismo aquella tendencia literaria que cultiva los temas vernáculos y utiliza como instrumento preferente la lengua popular.

Sin duda, el más representativo de los poetas *populistas* fue Carlos Pezoa Véliz que aparece como el cantor de un tema, antes despreciado, hoy día olvidado: El Alma Popular Chilena, y como el poeta que supo coger, presentar y desarrollar los aspectos fundamentales de la chilenidad, la abulia, el humor sarcástico, el ingenio, la tristeza cósmica, el fatalismo y la resignación y, sobre todo, la hospitalidad y el cariño fraternal del pueblo:

Que desde Ercilla a hoy, caso
no hay de aventuras o exodos
en que, misérrimo o craso

el pan del indio o del huaso
dejara de ser de todos.

El estudio del proceso creador de este poeta y de los de su grupo generacional nos ha permitido sentar algunas conclusiones básicas sobre el tema que nos ocupa, algunas de las cuales serían:

a) Todos los poetas de la generación del 900 fueron modernistas sobre todo al comienzo de su creación.

b) Un grupo de ellos, que conforme al punto anterior, comenzaron siendo modernistas terminaron cultivando una modalidad diferente llamada por nosotros *populista*;

c) Hubo excepciones como Pedro Antonio González, Bórquez Solar y otros que comenzaron y finalizaron siendo modernista, y

d) Aunque toda esta poesía fue una lírica de tono menor y aun le faltó la figura señera que le diera otras proyecciones y otra trascendencia, tuvo el valor de libertar a la poesía chilena del anquilosamiento expresivo y conceptual en que estaba aprisionada, y permitir así el advenimiento de la gran lírica posterior que ha colocado a nuestro país en las primeras líneas de la poesía Iberoamericana.